Nr. 8 **Listopad 1930** **Rok III**



MIESIĘCZNIK GRONA UCZNIÓW WYDZIAŁU MALARSTWA DEKORACYJNEGO
P. S. S. Z. i P. A. w POZNANIU

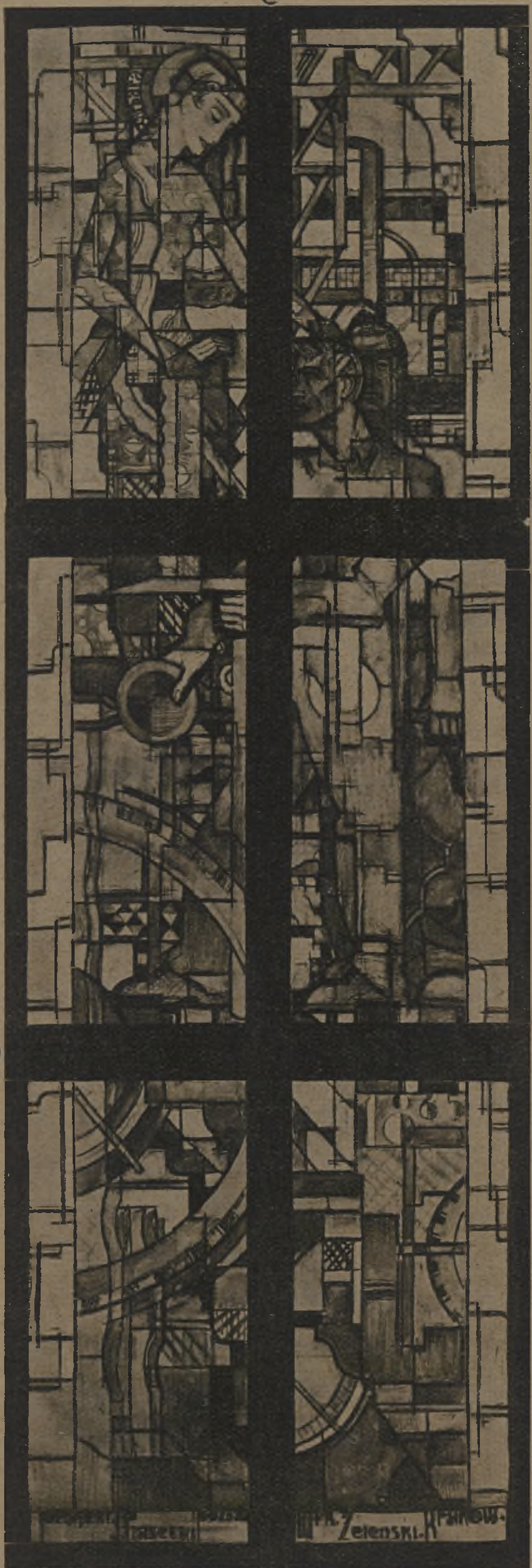
ADRES REDAKCJI „BARWY i RYSUNKU" PAŃSTW. SZKOŁA SZTUKI ZDOBN. I PRZEM. ARTYST. POZNAŃ, JEZUICKA 5
ABONAMENT KWARTALNY 1 ZŁ. NUMER POJEDYŃCZY 40 GR.

BEZPŁATNY DODATEK DO „GAZETY MALARSKIEJ"
Abonenci „Gazety Malarskiej" zamawiać mogą większą ilość „Barwy i Rysunku" za dodatkową opłatą zł 1.— na kwartał za każdy dalszy egzemplarz.

WITRAŻE JANA PIASECKIEGO

Na czoło młodych witrażystów współczesnego pokolenia wysunął się ostatnio absolwent poznańskiej szkoły sztuki zdobniczej Jan Piasecki, który przez szereg lat był uczniem Wiktora Gosienieckiego, profesora wydziału dekoracji i witrażarstwa Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu. Przejrzał profesor Piaseckiego i pchnął go na drogę witrażu, na której dzięki jego wytrawnemu kierownictwu, młody uczeń zapoznał się z istotą tej na wskroś dekoracyjnej sztuki a po ukończeniu szkoły samodzielnie się rozwinął i już dziś doszedł do wspaniałych rezultatów.

Powiedział pono kiedyś Wyspiański, że „każda sztuka jest sztuką stosowaną". Pokolenie, które po nim nastało, poczęło dopiero należycie oceniać jego myśli. I to podpatrzenie Wyspiańskiego w pierwszych pracach Piaseckiego, uwidacznia się nadewszystko w witrażu „Bolesław Śmiały", (reprodukowanym w styczniowym numerze „Barwy i Rysunku", red.) prócz gotyckiej „Legendy Chrystusowej" (nagrodzonej nota bene na paryskiej wystawie w r. 1925 medalem złotym) i „Matki Boskiej Ostrobramskiej", stanowiących pierwszy etap twórczości z czasów jeszcze szkolnych. Podpatrzenie, co muszę zaznaczyć, tematyczne. Zarówno bowiem ornament jak i technika w tych, jak i późniejszych pracach niema nic z Wyspiańskiego, a raczej przedstawia wprost przeciwny biegun. Witraż „Bolesław Śmiały" przedstawia scenę zamordowania, w r. 1079, Rycerza Stanisława, biskupa Krakowskiego. Po stronie lewej postać króla rozplanowana w górnej czę-



Ś W. B A R B A R A

Projektował do sali posiedzeń Syndykatu Hut Żelaznych w Katowicach Jan Piasecki

ści witrażu w chwili, kiedy godzi dzirytem w św. Stanisława, swego wroga królewskiego, upadającego od ciosu. Wyraz zabójcy określić by można słowami poety:

„jeżeli on jest tem,
którego Bóg przeciw mnie posela,
by wstrzymał mnie, gdzie mnie się znaczy droga,
to ja go zabiję,
bom na to jest od Boga.

— — — — — — — — — — —

Ja widziałem,
że tam w jego oczach goreją
światła, które płoną stulecia.

— — — — — — — — — — —

....i skonał, — że ja go ciałem w kark
mieczem — żórawiem!"

(Wyspiański „Bolesław Śmiały" akt I, scena 18)

Postać biskupa wyraża ból i przestrach, tak jak króla — zuchwałość chłopa na „śpiewanej uchowanego bajce". Kolorystycznie robi witraż ten wrażenie spokojne, mimo ponurego tematu kompozycji, zwarty w górnej prawej części zdobieniem jakoby ze stylizowanej monstrancji. Podkreślić muszę, że zarówno „Bolesław Śmiały" jak i „Legendy Chrystusowe" i „Matka Boska Ostrobramska", a więc pierwsze trzy witraże, całkowicie wykonane zostały w Państwowej Szkole Sztuki Zdobniczej w Poznaniu.

Następuje — już po ukończeniu przez Piaseckiego poznańskiej uczelni — cykl (7-miu) kartonów z historji świętej dla kościoła ormiańskiego w Brzeżanach (wykonano u Żeleńskiego) o tematach następujących: „Ukrzyżowanie", „Zwiastowanie", „Zesłanie Ducha", „Zmartwychwstanie", dwóch patronów kościoła i „Panny Częstochowskiej". Cykl ten stanowi przejście między okresem szkolnym, a ostatniemi pracami artysty dla Śląska, pracami o konstrukcji maszyny — człowieka, symbolu wieku XX-go. Z cyklu tego przejściowego najciekawsze „Ukrzyżowanie", (reprodukowane w styczniowym numerze „Barwy i Rysunku"), jakby Dürerowska transpozycja sztychu na szkło o zmatowanej kolorystyce z postaciami w bólu zastygłych Marji i Jana. I tutaj tkwi duża dramatyczność, której się Piasecki „samodzielny" nie ustrzegł, omotany silnemi wpływami Wyspiańskiego.

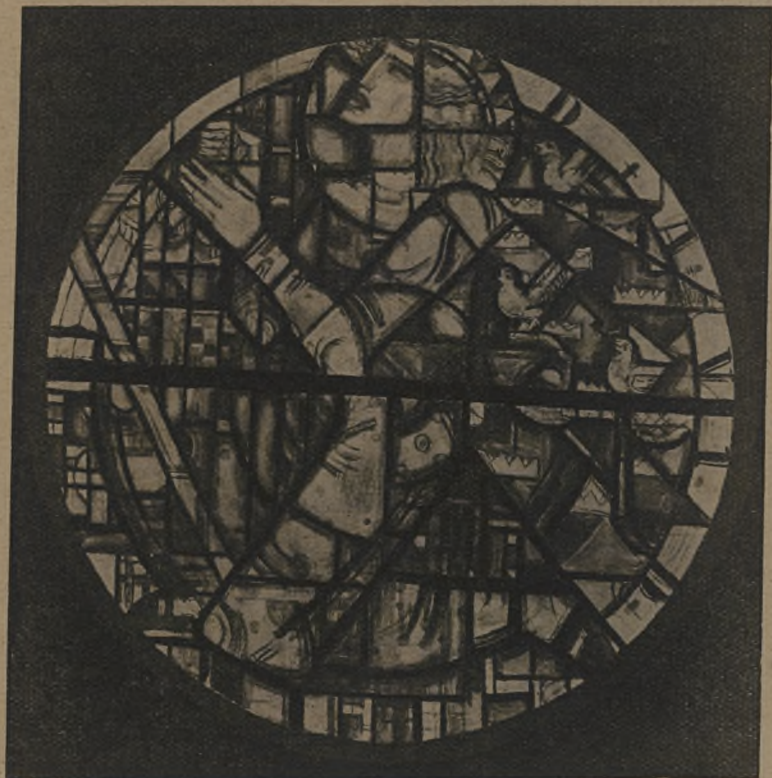
Okres trzeci, tj. ostatnia twórczość Piaseckiego jest zerwaniem z nawyczkami i wpływologją, a szukaniem własnej, indywidualnej fizjognomji, tak trudnej do wyrażenia w witrażu. Okres gorączkowej, z uporem okiełznanej pracy młodzieńczego temperamentu wykazuje pozycje w kolejności następujące: pięć kartonów dla miasta Rybnika („Handel i Przemysł" „Hutnictwo", „Górnictwo", „Rolnictwo" herb miasta), wykonanych u Żeleńskiego, („Robotnik" — dla miasta Łodzi), wyk.

„Polichromja“ Poznań, trzy kartony dla sali Syndykatu Hut w Katowicach („św. Barbara“, str. 2; dwa nowoczesne, wyk. Żeleński), pięć kompozycji (str. 3, 4, 5), ilustrujących „Psalmistów“ dla jednego ze zborów ewangelickich pod Wrocławiem (wyk. Żeleński), wreszcie trzy 7-mio metrowe dla Królewskiej Huty (Żeleński): „Górnictwo“ (str. 6), „Handel i Przemysł“, „Hutnictwo“.

Jakoby świat inny stanowią ostatnie prace Piaseckiego. Świat wieku XX., z głównym aksjomatem maszyną, wypierającą pracę rąk. W „Świętej Barbarze“ błogosławiącej górników, otoczył artysta witraż ornamentem konstrukcyjnym, tak harmonizującym z „modern“ traktowaniem, całej, że się tak wyrażę, symfonji, na cześć nowoczesnej urbanistyki. Ornament ten uwypuklił dodatniej ostatnie trzy kartony („Górnictwo“, „Handel i Przemysł“, „Hutnictwo“) dla Królewskiej Huty, symbolizując niejako swą bezbarwną (en grisaille) tonacją, los ludzi patrzących codnia w szarą głębię fabryk, hut i kopalń. Witraże te, przy uwzględnieniu szeroko planowanej kompozycji o założeniach tego, co określa zagranica jako „die neue Sachlichkeit“, stawiają Piaseckiego w poczet pierwszych, młodych witrażystów współczesnego pokolenia polskiego.

Nie od rzeczy będzie, jeżeli wspomnę, że dziełem artysty były również cyklony,, herby (w sali reprezentacyjnej) oraz liczne polichromje w gmachach P. W. K.

HILARY MAJKOWSKI



DAWID
Z CYKLU „PSALMISTÓW“

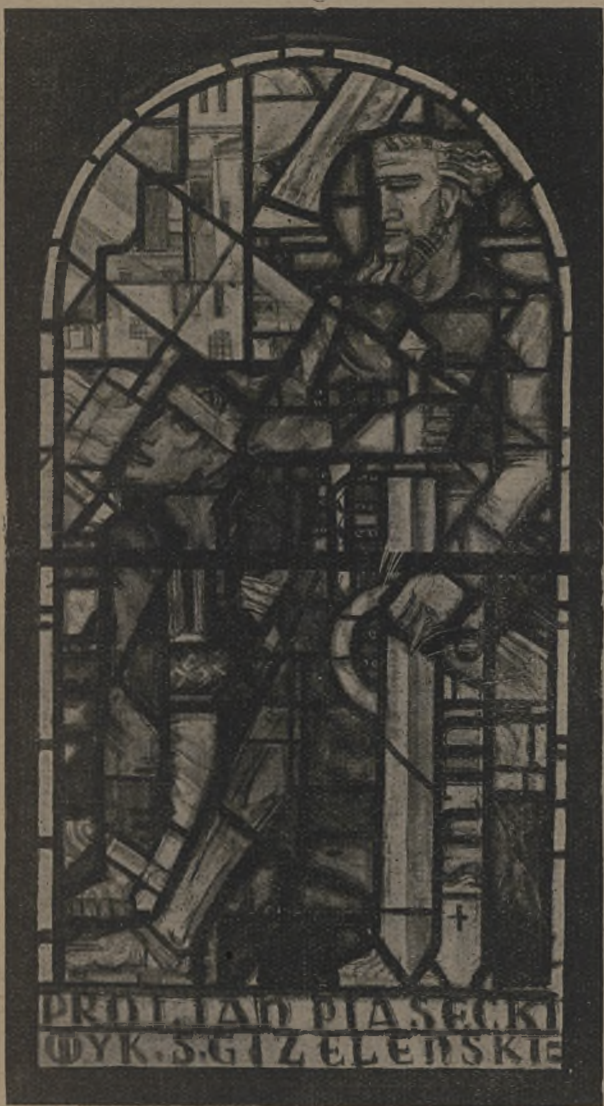
PROJEKTOWAŁ
JAN PIASECKI

KOMPOZYCJA

II.

„Wymóg wewnętrznego zżycia się z postaciami wyobraźni posiada z natury rzeczy największe znaczenie w poezji. Boć najłatwiej tutaj o przerysowanie i niedociągnięcia. A potem przedewszystkiem poeta może w dziełach swych wyrazić zawiłą budowę charakterów, potęgę uczuć, wogóle całą pełnię człowieczeństwa. Stąd odgrywa wewnętrzna kompozycja w poezji olbrzymią rolę. I najwięksi skupiali na niej głównie wszystkie swe wysiłki. Ibsen krystalizował postacie dramatów w umyśle swym miesiącami, nieraz latami całemi. Póki doskonale nie zdawał sobie sprawy, co każda z nich mówić i czynić może i musi, nie brał pióra do ręki. Dzięki temu posiadają jego dramaty tę granitową jakoby strukturę, z której bodaj niczego ująć nie podobna, bez uszkodzenia organizacji całości. Balzac wprost obcował z osobami swych powieści. Artystyczne jego wizje zamieniały się niemal w halucynacje. Radował się powodzeniem i smu-

cił się niedolą swych bohaterów. Ze łzami w oczach mówił do przyjaciół o ich śmierci. Zastawano go nieraz żywo gestykulującego, rozmawiającego i nawet kłócącego się z osobami swej wyobraźni. Halucynacje Balzaca nie są naturalnie normą, lecz są bądź co bądź charakterystyczne jako szczytowy przejaw najintensywniejszej



Z cyklu „Psalmistów" Projektował Jan Piasecki

kompozycji wewnętrznej. Doskonałe i wszechstronne wewnętrzne opracowywanie pomysłów możliwe jest naturalnie tylko u artystów, posiadających niezwykłą pamięć — jak Beethoven, Ibsen lub Balzac. Większość twórców nie może się niestety tem poszczycić. Z konieczności towarzyszy tedy na ogół kompozycji wewnętrznej, już od samego początku, zewnętrzna, czyli szkicowe utrwalanie pomysłu. A konieczność ta nie jest bynajmniej tylko wadą, raczej staje się często wprost zaletą, bo podnietą do nowych, dalszych pomysłów".

„Kompozycja wewnętrzna idzie tedy na ogół ręka w rękę z zewnętrzną. Od pierwszej chwili może się artysta zabrać do szkicowania. Nie potrzebuje czekać do chwili, w której pomysł jest w wyobraźni zupełnie wykończony i gotowy — nawet wówczas, gdy posiada pamięć Ibsenów i Balzaców. Boć i oni naturalnie „szkicowali". Lecz szkice ich polegały głównie na zapiskach mnemo-technicznych. Cały proces kompozycji odbywał się wewnątrz. Szkice mnemotechniczne były tylko jego materjałem i podnietą. Samo urzeczywistnienie rozpoczynało się dopiero po skończonem wewnętrznem wypracowaniu i ustaleniu pomysłu. Należy więc, innemi słowy, rozróżniać między szkicem tylko mnemotechnicznym, a szkicem, który możnaby nazwać twórczym, zawierającym już ogólny zarys pomysłu, a więc w duchu pomysłu uorganizowanym. Do tego rodzaju szkiców twórczych należą wszelkie szkice, które zazwyczaj mamy na myśli, gdy o szkicach mówimy, np. „Pokłon Trzech Króli" Leonarda da Vinci w Uffiziach we Florencji. Takiemi szkicami posługuje się niewątpliwie większość artystów. Pomysł jest dla nich dopiero wówczas „czemś", gdy jest w ogólnych zarysach zewnętrznie utrwalony. Krańcowym przedstawicielem tego typu był np. Kraszewski. Pióra nie wypuszczał wogóle z ręki. Pomysły nabierały dla niego dopiero wtedy pełnego znaczenia, gdy były napisane. Komponował dosłownie na papierze, t. zn. jakakolwiek postać, rzecz itd. poczynała na dobre istnieć dla niego dopiero z chwilą, gdy już była otrzymała swój wyraz w słowach — i to w słowach napisanych. Kraszewski jest, jak właśnie wspominaliśmy, krańcowym przedstawicielem tego drugiego typu. Ogół artystów oscyluje między temi biegunami, tj. między komponowaniem skrajnie wewnętrznem, a skrajnie zewnętrznem. Przeciętnie ma się rzecz niewątpliwie tak, że w wyobraźni ustala artysta tylko ogólny zarys pomysłu. Zarys ten uzewnętrznia w szkicu. I od tej chwili rozpoczyna się wzajemne oddziaływanie na siebie kompozycji wewnętrznej i zewnętrznej.

A oddziaływanie to jest niezwykle owocne. Zewnętrzny szkic nie podlega najpierw płynności i zmienności wewnętrznej wizji. Tem samem staje się możliwszą szczegółowsza jego kontrola. Na jaw występują jego zalety i wady. I bardzo często zdaje sobie artysta dopiero wówczas sprawę, co z własnego pomysłu zrobić może. Na szali zaważa tutaj przedewszystkiem materjał, w jaki artysta pomysły swe wciela. Każdy materjał, posiada bowiem swoistą prawidłowość i swoiste wymogi — słowem swoistą oporność. Najświetniejszy pomysł na nic się nie zda, jeżeli jest w danym materjale niewykonalny. O tem wie doskonale każdy twórca. Nieraz musi pomysł z gruntu przeinaczyć lub zupełnie odrazu

odrzucić. Lecz także przy pomysłach „szczęśliwych“, odrazu wykonalnych, odczuwa artysta co krok oporność materjału. Poeta walczy ze słowem. Czuje, że to, co powiedzał, mógłby jednak wypowiedzieć lepiej, dokładniej, barwniej i plastyczniej. Manuskrypty Heine'go są pełne przekreśleń i poprawek nawet przy wierszykach najpowiewniejszych, które, przysiągłbyś, jeno nachodziły poetę z świergotem ptaków leśnych i wonią kwiatów polnych. Nic w nich nie czuć tego zmagania się ze słowem, o którem mówią nam bezlitośnie manuskrypty. A mistrz nad mistrze, Słowacki, zdawał sobie z tego sprawę niezwykle jasno. Świadczy o tem znana strofa z Beniowskiego:

Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był jak piorun jasny, prędki,
A czasem smutny, jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga Nimfy miękki,
A czasem piękny, jak aniołów mowa —
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem
Strofa winna być taktem, nie wędzidłem.

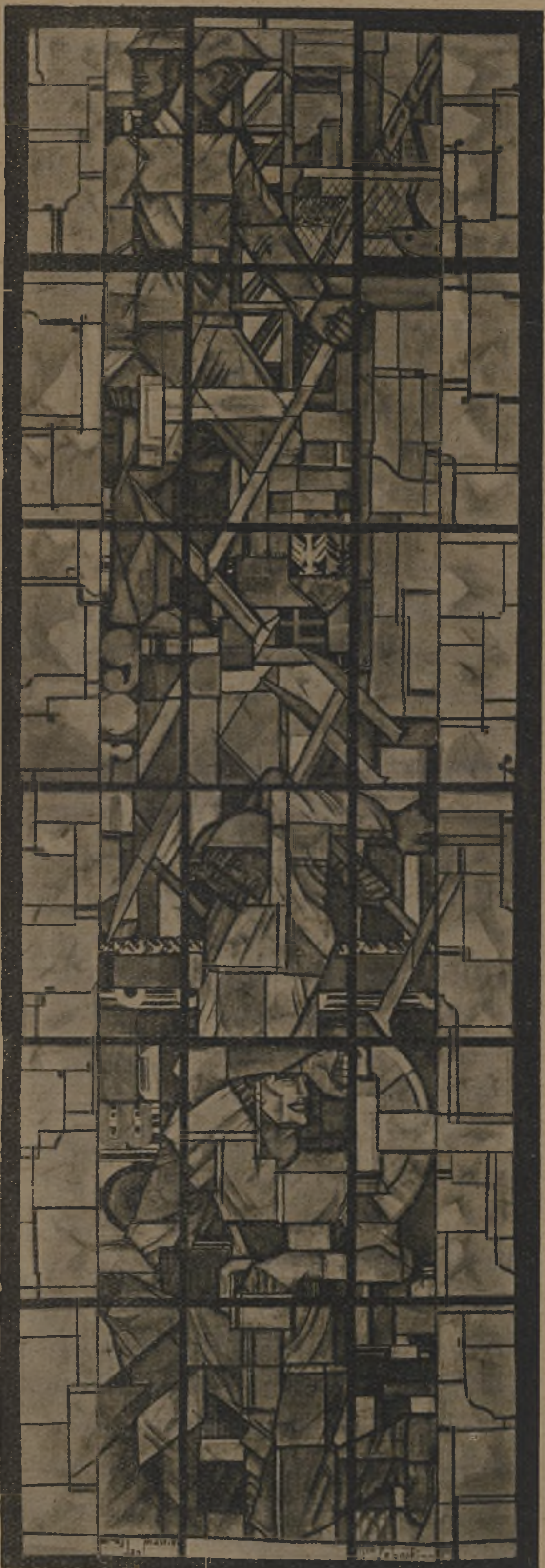
Strofa winna być taktem... Takt, rytm, jest dodatnim czynnikiem życiowym. Ułatwia pracę i budzi poczucie własnej siły. Rytm posiada nadto wybitną siłę kojarzącą. Wiadomo to zdawien dawna. Na dobitek stwierdziła to jeszcze liczbą i miarą psychologja eksperymentalna. Słów, w rytm ujętych, uczymy się znacznie szybciej na pamięć, aniżeli słów bez rytmu. Rytm ułatwia powstawanie skojarzeń stałych. A jeszcze silniej wówczas, gdy połączony jest z rymem. Bodaj każdy poeta wytwarza sobie stąd, prędzej czy później, swoistą technikę rymowania. Ciąży mimowoli ku pewnym rodzajom rymów. A wpływ rytmu i rymu sięga już tem samem jeszcze dalej. Działając jakoby siłą magnetyczną, przyciągają rytm i rym nieraz wprost ideę. Połączone to jest naturalnie z niemałem niebezpieczeństwem, mianowicie: z rymowaniem dla rymów i naginaniem do nich treści. Strofa staje się wówczas, aż zanadto taktem... Lecz prawdziwy artysta wychodzi i z tego zwycięsko. Znajdzie zawsze ideę, organicznie dostrajającą się do narzucającego się samowładnie rymu. A jeśli nie znajdzie — wówczas poświęci rym. Jedynie grafomanom brak tej powściągliwości. Szczęśliwi, że wogóle udało im się znaleźć rym, zapominają o reszcie. Także z tego niebezpieczeństwa zdawał sobie doskonale sprawę Słowacki. Ulegał niewątpliwie magicznej sile rymu. Lecz mógł sobie na tę uległość pozwolić. Miał bowiem duszę dość bogatą, by z niej zaczerpnąć każdej chwili zbawczą, dostrojoną do rymu ideę. I właśnie z poczucia tej siły wypłynęły jego szyderskie słowa, wyśmiewające własną i braci poetów rymowi uległość .Mianowicie w epizodzie Beniowskiego z dziewczyną stepową powiada:

Z płaczem mówiła: jak w dębową szafę
Wlazła przed wrogów okrutnych pogonią,
Jakie tam miało być z niej auto-da-fe,
Jak nie pamiętał nikt i nie dbał o nią.
O horror! trzeci rym jest na żyrafę!
Muzy żałośnie łzy nademną ronią,
Bo muzy wiedzą, jakie do łez prawo
Ma wieszcz, piszący poemat oktawą. —

To samo dotyczy prozy. I tutaj odgrywa wielką rolę magiczny czar słowa i rytmiczna architektonika zdań. Wspomnijmy choćby zwierzenia Flauberta. W powieściach swych zwracał on szczególną uwagę na silne i dźwięczne zakończenie rozdziałów. I nieraz, powiada, znalazł piękne zakończenie, pisząc dopiero początek rozdziału. Wówczas naginał treść tak, by architektonika całości dostrajała się do dźwięcznej struktury zakończenia. Lecz podobnie jak Słowacki, mógł sobie na to pozwolić. Pod jego mistrzowską ręką utwór na tem nie tracił, jeno zyskiwał.



Z cyklu „Psalmistów“ Projektował Jan Piasecki



G Ó R N I C T W O

Projektował do ratusza w Królewskiej Hucie J. Piasecki

Oporność zatem i urok słowa stają się dla artysty wciąż nową podnietą. Słowo, ten surowy materjał poety, zamienia się podczas kompozycji w prawdziwe tworzywo.

Podobnie ma się rzecz we wszelkich innych sztukach. Ołówek szkicującego malarza podszeptuje mu wciąż nowe kombinacje i pomysły. Kształty, wyłaniające się z bryły marmuru pod uderzeniami dłuta, posiadają często nieprzewidziane efekty i wpływają tem samem na dalszy ciąg pracy rzeźbiarskiej. Dźwięki fortepianu wywołują nowe motywy. Dzięki swoistemu czarowi wkracza materjał, jako prawdziwe tworzywo, w pracę twórczą. A z jego przeciwieństw wykwitają wciąż nowe nad nim triumfy. Słowem, techniczna czynność artysty wydoskonala pierwotną koncepcję.

Tutaj, gdzie chodzi nam tylko o opis przebiegu procesu twórczego, możemy pominąć dalsze szczegóły oddziaływania swoistych właściwości tworzywa na ostateczne ukształtowanie się dzieła. Należy to już do teorji sztuk poszczególnych. Na razie starczy zdanie sobie sprawy z istnienia i z ważkości tego faktu. A fakt ten zawiera przedewszystkiem tę starodawną prawdę, że artysta musi być zarazem rzemieślnikiem. Artysta musi znać doskonale rzemiosło swego fachu, inaczej tworzywem nie zawładnie. Widzieliśmy, że ta strona artystycznej czynności wydała się rozmaitym artystom i estetykom tak ważną, że wyłącznie na niej pragnęli oprzeć całą teorję twórczości. Że pogląd ten jest jednostronny, nie ulega wątpliwości. Lecz z drugiej strony również wątpliwem nie jest, że rzemieślniczej techniki artysty w estetyce pominąć nie można, jak to również nie rzadko się dzieje.

Kto miewa arcywspaniałe wizje, nie jest już temsamem artystą. Staje się nim dopiero wówczas, gdy potrafi wizje swe uzmysłowić w jakimbądź tworzywie. Ów „Rafael bez rąk", pokutujący w estetyce od czasów Lessinga, jest typowym przykładem nieporozumienia, powstającego, gdy się techniczno-rzemieślniczej części czynności artysty nie docenia. Niema powodu wątpić, że Rafael, gdyby się był urodził bez rąk, byłby zdolny do wspaniałych wizyj wogóle. Lecz nie byłby zdolny do takich wizyj, jakie go właśnie nachodziły. Te bowiem zawdzięczał w znacznej części także swym rękom, czyli swemu rzemiosłu. Boć nie należy zapominać, że koncepcja malarza jest właśnie koncepcją malarską, koncepcją barw i linji — a nie jakąbądź! Każde komponowanie wewnętrzne odbywa się, jeżeli się tak wyrazić wolno, a priori pod kątem widzenia tworzywa, czyli ostatecznie techniki, nieodzownej, celem opanowania tworzywa. Dopiero wówczas staje się pomysł pomysłem prawdziwie malarskim, rzeźbiarskim itd. Inaczej byłoby bezpośrednie przeniesienie pomysłu na tworzywo wogóle niewykonalne. Trzeba więc znać technikę, aby móc swoją wizję a priori według

jej wymogów ukształtować. Posągi, od których się roiło w głowie Michała Anioła, nie były to wizje postaci ludzkich jako takich, jeno wizje marmurowe, ukształtowane według wymagań techniki rzeźbiarskiej. Rzemiosło artysty wpływa zasadniczo na sam pomysł twórczy. Kontrargument, że Beethoven komponował także po ogłuchnięciu, nie wytrzymuje zgoła krytyki. Toć mógł on to jedynie dla tego, że już komponował przed ogłuchnięciem. Gdyby się był urodził głuchym, nie byłby Beethovenem. Zaś mimo głuchoty, później nabytej, nie stracił łączności z rzeczywistemi dźwiękami. Znał charakter, siłę wyrazu i uczuciowe napięcie każdej nuty. Jedynie dzięki znajomości techniki mógł je dowolnie, według swych zamierzeń, kombinować, nawet wówczas, gdy już ich nie słyszał. Koncepcja, w całem znaczeniu artystyczna, jest więc a priori wypływem ścisłego oddziaływania na siebie pomysłu i techniki. Artysta nie potrzebuje sobie naturalnie wymagań swego rzemiosła ustawicznie uświadamiać podczas kształtowania koncepcji w wyobraźni. Ma on je, dzięki ciągłemu ćwiczeniu, tak we krwi, że oddziałują automatycznie, odruchowo. Wizja wewnętrzna kształtuje się samowładnie według wymogów techniki odnośnego tworzywa.

W całkowitym przebiegu procesu twórczego odróżniliśmy trzy główne fazy: nastrój twórczy, koncepcję i kompozycję. W rzeczywistości tworzą te trzy fazy, jak już o tem była mowa, organiczną całość, wkraczając w siebie i zlewając się ze sobą. Nadto nie musi następstwo tych faz odbywać się zawsze ściśle w omówionym porządku. W każdym indywidualnym przypadku może ono być odmienne. Często, a szczególnie u plastyków, zlewa się faza druga częściowo z trzecią: wizja z kompozycją wewnętrzną. Już pierwsza koncepcja bywa nieraz na tyle jasną i wyraźną w szczegółach, że artysta może od razu przystąpić do jej uzewnętrznienia. Fazę trzecią wypełnia wypracowanie i ustalenie pomysłu. Tymczasem i tutaj, jak widzieliśmy, nie ustaje czynność twórcza, czyli koncepcja. Oporność materjału zmusza nietylko do ustępstw, lecz także do nowych pomysłów. Nastrój twórczy i wizja mogą się zatem pojawiać na nowo i o nowych odmianach podczas kompozycji wewnętrznej i zewnętrznej."

W cytatach powyższych uwzględniłem wszystko, co prof. Sobeski pisał o kompozycji — nie wyłączając poezji i muzyki. Co bowiem jest w jednem miejscu niejasne, niedomówione — to w drugiem ostatecznie uzupełnia i tłomaczy zagadnienia będące podstawą wszelkich sztuk.

W. T.



K A R Y K A T U R A S T E F A N D E R B I C H

K A R Y K A T U R A

Otwieramy w gazecie naszej specjalny dział, poświęcony wyłącznie karykaturze. Koleżanki i kolegów prosimy bardzo o nadsyłanie prac swych z tego zakresu. Pożądane są najogólniejsze objaśnienia do przesłanych karykatur. Przy tej sposobności podajemy poniżej słów kilka o karykaturze jako o jednym z ciekawych przejawów sztuki:

Karykatura jest zjawiskiem w sztuce niedawnem, bo jakkolwiek o rysunkach „brzydkich" wspomina Arystoteles, groteską operuje Lennardo da Vinci, sztucznie akty buduje często, Ingres — to jednakże wszystko to nie jest karykaturą w całem słowa tego znaczeniu.

Karykatura jako taka pochodzi z czasów porewolucji francuskiej, kiedy to mistrzami karykatury byli Favain i Daumier. Zjawia się ona później w Anglji i w Niemczech, jako karykatura polityczna, ilustracja humorystyczna, gdzie główną rolę odgrywa nie rysunek, a fabuła — treść, ujęcie. W karykaturze prawdziwej rzeczy te odgrywają podrzędną rolę. Tu na pierwszy plan wybijać się winien rysunek, kwintesencja wyrazu typa, dosadność, bezpośredność i samorzutność w oddaniu go. Dodatki częste jak: cechy śmieszności, słabości fizycznej, używane są jedynie dla podkreślenia wyrazu, dowcipu, finezji. Oczywiście trudno wymagać nawet od dobrej karykatury, by nam mówiła o cechach, o życiu wnętrznem typa, o ile cechy takie faktycznie nie przejawiają się zewnętrznie.

Jednem słowem: karykatura jako taka powinna istnieć jako zadowolenie estetyczne samo w sobie i dla siebie jako ekspresja artystyczna, podobnie jak rzeźba lub malarstwo.

Umieszczona powyżej reprodukcja nie kusi się o miano karykatury prawdziwej, jest raczej ilustracją pełną humoru, przedstawiającą profesora Wydziału Malarstwa Dekoracyjnego i witrażarstwa przy P. S. S. Z. w Poznaniu, p. Wiktora Gosienieckiego, który, jak wiadomo, z zamiłowaniem śledzi w starych kościółkach rozwój budownictwa drewnianego w Polsce, a siedzi w glorji podzielonej godzinami, na znak, że nie uznaje żadnych opóźnień, otoczony emblematami księgą, pendzel, słoiki, próbówki, oznakami Jego Profesorskiej Mości. Witraż ten, świadczący o dobrych stosunkach, panujących między profesorem a uczniami, (projekt Stefana Derbicha), ofiarowany był na gwiazdkę ub. roku panu Profesorowi przez słuchaczy Jego wydziału.

K O M U N I K A T Y

Chcąc ułatwić koleżankom i kolegom uczenie się anatomji, wykładanej przez p. prof. Bartla w naszej Szkole, postanowili koledzy z wydziału grafiki wydać tablice anatomiczne układu mięśni z objaśnieniami, rysowane na kamieniu i tłoczone na szkolnej prasie. Pierwsze dwie tablice ukażą się w najbliższym czasie. Nie wątpimy, że ogół koleżanek i kolegów przyjmie nasze wydawnictwo z radością, tembardziej, że brak nam zupełnie podobnych podręczników. Zamówienia przyjmuje kol. Młotkiewicz z wydz. grafiki

✝ Jeszcze nie przebrzmiały echa pogrzebu śp. kolegi Stanisława Mrozkowiaka, ucznia Wydziału Malarstwa Dekor., a już znowu śmierć nieustępliwa zabrała z grona naszego koleżankę.

Dnia 17 października zmarła absolwentka Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu, była uczennica wydziału tekstylnego Marja Konieczna. W zmarłej tracimy dobrą, zdolną i dzielną koleżankę. Cześć Jej pamięci!

Redakcja „Barwy i Rysunku".

Z A D A N I A S Z A R A D O W E

I.

„Pierwsza" wspak — to ogród wielki
Kwiatów w nim gatunek wszelki:
Chryzantemów klomby długie
A pomiędzy niemi „drugie".
Aksamitny ton się mieni
„Całość" — szukaj wśród czerwieni.

II.

„Pierwsza" — domek mały ale rojny,
„Drugich" szereg — to pobudka do wojny,
„Trzecia", „czwarta", „piąta" — Marysi przezwisko
To wystarczy. Do końca już blisko...
Jeśli skrzętnie cząstki te zbierzecie,
„Całość" znajdzie się w palecie.

Za dobre rozwiązanie obu szarad, Redakcja przeznacza trzy nagrody do rozlosowania. Termin nadsyłań upływa 20 listopada.

Redaktor odpow.: N. Muszyński, Poznań. — Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna, Poznań, Strzałowa 2 a
Fot. R. S. Ulatowski, Poznań.